

Le portrait au Moyen Âge

Portraiture in the Middle Ages

Martin Büchsel

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/283>

DOI : 10.4000/perspective.283

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 401-406

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Martin Büchsel, « Le portrait au Moyen Âge », *Perspective* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/283> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.283>

Le portrait au Moyen Âge

Martin Büchsel

– Brigitte Miriam BEDOS-REZAK, *When Ego Was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages*, (*Visualizing the Middle Ages*, 3), Leyde/Boston, Brill, 2010. 295 p., 27 fig. ISBN : 978-9-004-19217-1 ; 119 €.

– Dominic OLARIU éd., *Le Portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation XIII^e-XV^e siècles*, Berne, Peter Lang, 2009. 299 p., fig. ISBN : 978-3-0343-0002-5 ; 77,60 €.

– Stephen PERKINSON, *The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2009. 352 pages, 92 fig. en n. et b. ISBN : 978-0-226-65879-7 ; \$55 (43 €).

Le portrait médiéval semble, aujourd'hui encore, être le lieu par excellence où se reflète l'interprétation traditionnelle largement répandue du Moyen Âge. Toujours appréhendé par rapport à l'Antiquité et à la Renaissance, le portrait médiéval est assimilé à la fois à une distanciation de la vie et, dans le même temps, au début d'une reconquête de l'individualité, d'un être devenu conscient, de par ses actes, de sa singularité et de son corps. Tout travail sur le portrait au Moyen Âge soulève inmanquablement la question de la nature des identités qui s'y manifestent et du type de ressemblance qui y est montré. Les trois livres présentés ici ne dérogent pas à cette règle.

Brigitte Miriam Bedos-Rezak, auteur de nombreuses publications essentielles sur les actes officiels et les sceaux du premier et du haut Moyen Âge, présente dans *When Ego Was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages* (2010), une brillante étude sur les images inscrites sur les sceaux dans la France des XI^e et XII^e siècles. Si le titre de son livre, *When Ego Was Imago* se veut volontairement provocant – aucune image gravée sur un sceau ne saurait exprimer immédiatement une individualité – le sujet de sa recherche porte précisément là-dessus : comment une abstraction devient-elle une image de l'*ego* ? Stephen Perkinson, s'appuyant sur un vaste éventail de sources textuelles et iconographiques, démontre dans *The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France* (2009) que, dans la France du XIV^e siècle, la ressemblance physique (*physical likeness*) était devenue une catégorie décisive pour

les portraits de cour. Le portrait de Jean II, dit le Bon, conservé au Musée du Louvre, est au centre de son livre. L'ouvrage collectif *Le Portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation XIII^e-XV^e siècles* (2009), édité par Dominic Olariu et avec des contributions de Jean-Claude Schmitt, Beate Fricke, Agostino Paravicini Bagliani, Dominic Olariu, Enrico Castelnovo, Hans Belting, Anika Disse, Albert Châtelet, Eberhard König, Norbert Schneider, Gregor Wedekind, Paul Werner, Frank Zöllner et Danièle Cohn, recouvre un large spectre de sujets, allant des bustes reliquaires médiévaux à l'œuvre de Sandro Botticelli en passant par les primitifs flamands. Issu d'un colloque qui a eu lieu à Paris en 2004, il présente un ensemble moins homogène que les deux autres publications. Certains textes sont des reprises d'essais déjà publiés ailleurs, d'autres sont des reformulations de thèses déjà très connues, tandis que d'autres encore ne traitent absolument pas du portrait au sens strict du terme. Toutefois, ce volume contient aussi certains travaux très utiles qui ouvrent la voie à des recherches futures.

Individualité et identité

Bien que le portrait ait été un genre fermement ancré dans les pratiques picturales antiques, il n'existait aucun concept ni dans la Grèce, ni dans la Rome antique pour distinguer la reproduction de la personne humaine des autres genres de peinture. On doit la notion de portrait à un néologisme forgé durant le Moyen Âge¹. Dans leurs contributions respectives, Jean-Claude Schmitt et Stephen Perkinson s'efforcent d'établir une définition de ce concept au Moyen Âge. Schmitt en découvre la première occurrence dans le *Roman d'Enée* de Chrétien de Troyes où sont décrites deux personnes qui se ressemblent (*portraire* ; OLARIU, 2009, p. 18). Perkinson, lui aussi, renvoie à des exemples tirés du roman médiéval (PERKINSON, 2009, p. 51-54). Toutefois, le terme de *portraiture* a mis un certain temps avant d'acquiescer sa signification moderne. C'est précisément ce que rend évident la toute première source médiévale où se trouve employé le terme de *portraiture* en lien avec les arts plastiques : le maître d'œuvre Villard de Honnecourt y recourt pour désigner des schémas géométriques liés à la représentation de mouvements et d'attitudes des hommes et des animaux

(OLARIU, 2009, p. 18 ; PERKINSON, 2009, p. 54-61). Si Perkinson convoque de nombreuses sources du XIV^e siècle faisant état de *portraiture*, il n'est en rien évident qu'il s'agisse, dans chacun de ces cas, de la reproduction de l'allure extérieure et physique d'une personne, car ce terme semble également pouvoir désigner la reproduction de valeurs intérieures.

Si la définition même du portrait médiéval est sujette à débat, la question de savoir comment définir l'individu présenté sur un portrait ou représenté par celui-ci soulève plus de questions encore. La théologie médiévale opère à l'aide de deux conceptions différentes de l'individualité : une fondée sur la théologie morale et une autre aristotélicienne. Dans la théorie de la chute originelle, elle est essentiellement définie comme un écart à la volonté divine et comme l'expression de la mutilation infligée par le péché. Si l'homme a été créé à l'image de Dieu, le corps tel qu'il existe au paradis, dans un état immaculé, représente l'incarnation de cette idée fondamentale et ne laisse pas la moindre possibilité d'individuation. Si bien que cette équation archétypale resurgit toujours en tant que représentation d'un état primitif perdu cependant tenu d'être restauré. À côté de cette notion de l'individualité comme expression de l'écart par rapport à la conformité à l'image de Dieu, un autre mode de représentation de l'individualité s'est également développé au Moyen Âge. Dans *La Métaphysique* d'Aristote, qui fut lue à partir du XIII^e siècle, l'individu est également défini par des signes caractéristiques qui le distinguent autant des autres espèces que des autres hommes. Il existait donc au Moyen Âge un concept de l'individualité qui se référait plus à l'expérience quotidienne que ne le suggérait le concept théologique péjoratif². Selon les arguments avancés par Schmitt et Perkinson, ces notions ne sont pas tant opposées que successives : si le portrait médiéval est traditionnellement interprété comme l'expression de fonctions et de jugements de valeur supra-individuels, il faudra attendre le Moyen Âge tardif pour pouvoir le rattacher à la représentation d'un individu.

Jean-Claude Schmitt, pour commencer son exposé (OLARIU, 2009, p. 15), recourt à la thèse d'Erich Auerbach selon laquelle, au Moyen Âge,

la représentation antique fondée sur la mimesis aurait été remplacée par la *figura*, c'est-à-dire par une conception figurative de la réalité³. Au Moyen Âge était pratiqué un type de portrait qui ne représentait ni la réalité extérieure, ni le visage de l'individu, mais l'image de l'homme telle qu'elle avait été inscrite dans le plan de Dieu et qui lui conférait un sens plus élevé. À partir de l'exemple de *De laudibus sanctae crucis* de Rabanus Maurus, où l'auteur médiéval est représenté agenouillé au pied de la croix (fig. 1), Schmitt avance diverses assertions étayées par le *carmen figuratum*, y voyant notamment un portrait qui définit une personne singulière à travers ses qualités spirituelles et ses actions. Au Moyen Âge tardif, des traits individuels font leur apparition, complétant les traits figuratifs d'ordre social ou théologique. En témoigne, selon Schmitt, le portrait de Charles VII peint par Jean Fouquet autour de 1460 (Paris, Musée du Louvre). La double inscription (*Le très glorieux roy de France* et *Charles septiesme de ce nom*) met en évidence à la fois la gloire de son titre royal et, en le citant nommément, la singularité de sa personne, dont la présence est également renforcée par la position légèrement de biais.

Toutefois, c'est la remémoration des morts qui introduit véritablement le portrait mimétique au Moyen Âge. Jean-Claude Schmitt le démontre à partir de l'exemple du diptyque de Jean

1. Rabanus Maurus, *Carmen figuratum* en forme de croix, dans *De laudibus sanctae crucis*, Codex Reg. lat. 124, folio 35v, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana.



Carondolet peint en 1517 par Jan Gossaert (Paris, Musée du Louvre). L'inscription en français sur le cadre du volet gauche indique que l'image représente Carondolet à l'âge de 48 ans, tandis que l'inscription en latin à droite déclare que Marie, à qui Carondolet adresse sa prière, revêt pour ce donateur le rôle d'intercesseur (*me representa*) auprès de son fils Jésus Christ. Refermé, le diptyque révèle, au revers du portrait de Carondolet, le blason et les initiales « IC » et, au revers de l'image de la vierge, un crâne dépourvu de sa mâchoire inférieure. Pour Schmitt, la *figura* traditionnelle est ici réalisée selon une perspective eschatologique, puisque s'y trouvent représentées l'identité sociale à travers le blason, la *vanitas* de l'existence individuelle à travers le crâne et, dans le même temps, l'existence historique de l'individu à travers l'indication de son âge.

Perkinson porte un regard plus approfondi sur les milieux de la cour à partir du XIV^e siècle, où s'accomplit l'évolution d'une image qui tend de plus en plus à la ressemblance physique. Dans plusieurs contextes différents, le portrait vient se substituer à une personne absente, la ressemblance contribuant alors à rapprocher *in absentia* le sujet. Ainsi, en 1422, François d'Orléans est-il payé pour réaliser d'après le vif le visage du défunt Charles VI. De même, la culture galante de la cour exigeait des effigies qu'elles soient réalisées en vue d'une ressemblance extérieure : l'image d'une dame absente, faite pour être déposée sur le cœur et embrassée, pouvait servir de succédané. L'effigie est une « vive ymage en peinture », comme le dit Guillaume Machaut dans son poème de 1357 « Confort d'ami ». Dans les portraits offerts par les courtisans à leur souverain, la ressemblance physique jouait également un rôle décisif en tant qu'expression de la loyauté. C'est en ce sens que Perkinson interprète une miniature qui montre le roi entouré des membres de sa cour (Bibliothèque nationale de France, Est. OA, 12, fol. 8), dont la présence physique conforme est gage de fidélité. De la même manière, la fabrication de l'image ressemblante par l'artiste peut aussi exprimer sa loyauté envers son souverain. La méthode pour réaliser un portrait est illustrée par les enluminures du livre *Des cleres et des nobles femmes*, traduction en français de *De claris mulieribus* de Giovanni Boccaccio,



2. Fac-similé du sceau de Philippe I^{er} d'Espagne, document original conservé à Paris, Bibliothèque nationale de France, Collection Bourgogne, vol. 79, n° 162.

où on voit Marcia qui s'aide d'un miroir pour peindre sa propre image, laquelle semble elle-même encore être son reflet dans le miroir.

Bien qu'elle ne parle que des inscriptions imprimées sur des sceaux, lesquelles, par définition, sont dépourvues de toute expression individuelle, Brigitte Miriam Bedos-Rezak s'intéresse aussi à l'individu en ce que, par son action, il élabore une image abstraite de lui-même (fig. 2). *Ego* devient *imago* par le truchement du sceau. Sur une face figurent des puissances célestes, à l'exemple des saints, dont l'objectif est d'accroître l'efficacité d'une authentification qui, souvent, concerne le salut d'un donateur ; sur l'autre apparaissent les individus eux-mêmes, pour qui le sceau et l'image inscrite dessus appuient la construction visuelle de leur identité sociale. Les sceaux transmettent des catégories supra-individuelles et, cependant, décrivent un rayon d'action rapporté à un individu. Bedos-Rezak parle d'une présence narrative qui s'exprime par des gestes, des baisers, des serments. Les donateurs s'identifiaient à l'icône imprimée sur leur sceau comme à leur *imago noster*, leur image. Ces inscriptions qui, d'un point de vue iconographique, peuvent être décrites comme des figures abstraites, fonctionnent cependant comme des reflets de l'individu. L'image d'un sceau témoigne que l'existence du donateur se trouve en accord avec un ordre social fondé sur la théologie et la morale. C'est sur ce reflet de l'identité sociale que repose la fonction d'autorité révélée par le sceau, mais l'individu n'en devient pas pour autant une grandeur abstraite. L'autorité de l'image d'un sceau repose en outre sur sa reproductibilité technique à l'identique. En dépit de son message supra-individuel,

elle devient l'expression d'une identité personnelle dès lors la même image est toujours associée au même individu. La personne collective agit à travers ses représentants ; par le biais du sceau, celle-ci est individualisée à travers le nom de son propriétaire.

Sémiotique et médialité de l'image

Bedos-Rezak présente ses réflexions dans le cadre d'une théorie du signe, selon laquelle les actes officiels doivent être compris comme les éléments d'une communication symbolique. Le document scellé est devenu un document iconique qui établit un système de signes reliés entre eux : lettre, image, emblème héraldique. Évoquant le travail du philosophe et sémiologue Charles Sanders Peirce, Bedos-Rezak souligne que la signification possède deux dimensions : la relation de l'objet au signe et celle de l'objet à son interprétation, laquelle est elle-même une représentation visuelle et fait apparaître un niveau de signification supplémentaire. Ainsi est-il même possible de représenter des « réalités » mentales. Bedos-Rezak place signe et objet, signification et expérience, pensée et réalité dans une relation d'échange dialogique. Elle se détourne ainsi de l'anthropologie sémiotique à portée universaliste telle qu'un Richard J. Parmentier la défend⁴. L'anthropologie sémiotique suppose que les différences entre *reference*, *meaning* et *agency* soient clairement établies, dépassant ainsi la contingence de la caractérisation contextuelle et la relativité du savoir qui lui est inhérente. Les catégories des ordres culturels deviennent, de cette manière, des types fixes d'expérience culturelle.

Par conséquent, la sémiotique médiale de Bedos-Rezak possède d'emblée une dimension qui, dans son principe, intéresse l'histoire de l'art. On considère comme évident, en particulier dans l'histoire de l'art allemande, que le statut de l'image a pour conséquence la nécessité de concevoir différemment la logique propre de l'image et de ne l'employer que pour ce qu'elle est. Cependant cela suppose également que l'image peut être instrumentalisée par ce qui ne relève pas de l'iconique.

À partir de la métaphore du sceau, Bedos-Rezak montre clairement que l'interprétation du signe peut faire apparaître un nouveau plan

de signification et de perception. Le sceau peut même devenir une image aimée. La métaphore du sceau, qui intègre en elle aussi son icône, montre de manière paradigmatique la transfiguration possible de la signification par le conditionnement culturel de ses acteurs. Or c'est précisément cette métaphore qui permet d'énoncer que l'homme a été créé à l'image de Dieu. L'acte de sceller, de fixer la signature d'une identité, peut encore gagner en autorité sur un plan métaphorique si, dans sa conscience et son engagement, le sujet est garanti d'être à l'image de Dieu. Bedos-Rezak risque toutefois de s'égarer dès lors qu'elle quitte son chemin étroit. Ainsi on peut douter que la controverse sur la théologie du sacrement – l'affirmation de la présence réelle du corps du Seigneur d'une part et l'expression de sa présence symbolique d'autre part – ait caractérisé la compréhension et l'impact de l'icône d'un sceau et que, à travers cette doctrine, celle-ci ait été comprise comme une présence réelle.

Dominic Olariu adopte, lui aussi, un mode d'interprétation sémiotique. Selon lui, l'individu est d'une grande importance dans le processus de la création d'une image. Le masque mortuaire reproduit le visage du défunt et le corps embaumé devient le modèle de la sculpture mortuaire. Il affirme qu'il a fallu recourir à un masque mortuaire pour le tombeau, érigé dans la cathédrale

de Cosenza, d'Isabelle d'Aragon morte en 1271 d'une chute de cheval. À son visage à peine sculpté, à sa bouche un peu tordue et sa joue, selon lui, légèrement gonflée, il voit le signe de la blessure à la tête dont atteste une chronique. Il croit également pouvoir voir qu'un corps embaumé a servi de modèle au



3. Pietro di Oderisio, gisant de Clément IV, 1268-1272, Viterbe, San Francesco.

tombeau du pape Clément IV (fig. 3). De nouveau, la métaphore du sceau sert à conquérir un autre niveau de perception. Ce n'est pas par l'iconographie mais par l'effet métaphorique de l'image que l'on conçoit de nouvelles strates sensibles. Le corps mort est comparé au corps du saint pour alors devenir un *sacrum cadaver*. Du *sacrum cadaver*, Dominic Olariu en arrive au *sudarium* (suaire) et par suite à l'*acheiropoietos*, une image dont l'origine serait miraculeuse. Plutôt que de procéder à cette analyse sémiotique analogique, il est plus convaincant de développer, comme le fait Thomas Dale, la notion de *seeing of images* en écho à une image conçue comme un prolongement de l'analyse du portrait⁵.

Représentation de la personne et ambivalence des concepts

Perkinson est parfaitement conscient des nombreuses relativisations auxquelles est exposé le portrait qui se conforme à la ressemblance physique. Il convient ici d'établir une distinction entre le naturalisme et le réalisme : le naturalisme est une forme de représentation vériste, tandis que le réalisme est une appréciation déterminée culturellement des représentations véristes. Les différentes compréhensions et évaluations de la pratique de la ressemblance conduisent à un usage ambivalent du concept : il y a la ressemblance à l'aspect extérieur, celle aux valeurs et enfin celle à Dieu.

Grégoire le Grand se moquait des personnes qui jugeaient les autres selon leurs qualités physiques, position à l'opposé de celle représentée par la physiognomonie. Les textes physiognomonistes « antiques » tels que le *Secretum secretorum*, se situaient de toute évidence à l'encontre de la notion du libre arbitre. Robert Bacon explique cependant que le libre arbitre serait en mesure de dépasser les qualités qui s'expriment sur la figure humaine. C'est ainsi que la physiognomonie trouve sa place dans les « sciences de la nature » du Moyen Âge. Ne l'abordant directement qu'en ce qu'elle témoigne d'un intérêt pour la vraisemblance physique, Perkinson renvoie plutôt à l'étude des gestes réalisée par Schmitt⁶. En se référant à *De Disciplina seruanda in gestu*, un chapitre de *De institutione novitiorum* de Hugo de Saint Victor⁷, il devient possible de parler non

seulement de physiognomonie mais aussi de pathognomonie. Car, jugé négativement, le *gestus* (qu'il s'agisse de mimiques, de gestes ou d'attitudes du corps) est identifié comme l'expression de défaillances morales.

Perkinson a un adversaire dont il se contente d'évoquer la position sans la discuter. Si l'on fait entrer, dans ces réflexions, le débat autour de l'archéologie classique⁸, on est bien obligé d'admettre qu'une représentation par des moyens véristes peut produire, sur un plan rhétorique, un « portrait réaliste ». Or ce dernier ne reproduit pas nécessairement un individu, pas plus qu'un « portrait idéal », lequel est une image dépourvue de tout rayonnement d'individualité. Perkinson concède à un moment donné de sa réflexion qu'il est souvent impossible de faire la différence entre un individu reproduit de manière mimétique et un visage représenté de manière individualisée qui, cependant, ne prétend pas reproduire un visage particulier. Physiognomonie et pathognomonie peuvent constituer les fondements d'un « portrait réaliste » sur le plan rhétorique, surtout si l'on se réfère à des « types réalistes », ceux des saints par exemple, et qu'on les prend comme modèles⁹. Une fois que l'on a clairement compris cette dimension du portrait, il apparaît que le schéma de Jean-Claude Schmitt selon lequel la ressemblance physique serait un supplément apporté à la structure figurale du portrait, semble insuffisant pour en identifier la composante individuelle, car ce supplément peut lui aussi être une construction.

Perkinson n'aborde que relativement peu la question de la représentation de la souveraineté royale à travers l'image du roi. S'il mentionne les monuments pertinents pour cette question, ceux-ci ne se situent cependant pas au cœur de sa réflexion¹⁰. Il ne se demande pas si les traits du roi seraient le moyen de transmettre un message. Son livre se clôt sur une analyse approfondie de l'image de Jean II le Bon (fig. 4) qui fait état des controverses qui l'entourent. Il soulève d'abord la question de savoir pourquoi les signes héraldiques sont manquants, pourquoi le roi est sans couronne et quelle perspective est ouverte par l'interprétation du fond d'or, se demandant s'il s'agit d'une partie d'un ensemble. Les questions de l'*humilitas*, de la proximité de ce portrait avec

4. Jean II le Bon, roi de France, avant 1350, Paris, Musée du Louvre.



l'image des saints (fond d'or), de la tradition antique de l'image du souverain (la couronne manquante) et de la possibilité qu'il s'agisse d'une image mémorielle sont discutées. Mais il ne se demande pas si cette représentation relève de réflexions rhétoriques. On est

en droit de s'en étonner car la question de savoir si c'est réellement Jean II qui est reproduit sur ce tableau et non Charles V relève bien du problème en jeu ici. Comment Perkinson peut-il ne pas y répondre alors qu'il existe un nombre relativement important d'images de Charles V ? La ressemblance physique devrait pourtant être vérifiable. En revanche, la question de savoir si les deux rois ont eu recours à un type d'effigie similaire mérite d'être posée car elle soulève en outre celle de l'importance relative de la ressemblance physique d'une part et du type de représentation de l'autre.

C'est une discussion de cette nature qui est suggérée par le livre de Perkinson et par les réflexions de Schmitt publiées dans l'ouvrage collectif dirigé par Olariu. Le type de portrait doit être étudié à la fois comme une fonction des processus de la perception et en tant que production porteuse de différentes significations, qui peut elle-même être un signe. Bedos-Rezak, quant à elle, a montré une nouvelle dimension de la sémiotique. Ses interprétations, parfois risquées mais toujours stimulantes, provoqueront un débat sur les possibilités et les limites de la sémiotique en ce qui concerne l'analyse du portrait, un sujet qui continuera sans douter à susciter le vif intérêt des chercheurs.

1. Que *portraiture* dérive de *protrahere* est partout contesté aujourd'hui. Une chose est sûre, en revanche, c'est que *portraiture* a été latinisé en *porturata*.

2. Martin Büchsel, « Emotion und Wiedererkennbarkeit im Porträt der frühen niederländischen Kunst », dans *Städel-Jahrbuch*, Neue Folge, 20, 2009, p. 91-104.

3. Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, 1968, p. 549-553 [éd. orig. : *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berne, 1946].

4. Richard J. Parmentier, *Signs in Society: Studies in Semiotic Anthropology*, Bloomington, 1994.

5. Thomas Dale, « Romanesques Sculptured Portraits: Convention, Vision, and Real Presence », dans *Gesta*, 46, 2007, p. 101-119.

6. Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990.

7. Hugo de Saint Victor, *De institutione novitiorum : l'œuvre de Hugues de Saint-Victor*, Hugh Bernard Feiss, Patrice Sicard, Dominique Poirel éd., Turnhout, 1997, I, p. 58-74.

8. Luca Giuliani, *Bildnis und Botschaft: Hermeneutische Untersuchungen zur Bildkunst der römischen Republik*, Frankfurt-sur-le-Main, 1986 ; Nikolaus Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Berlin, 1994.

9. Martin Büchsel, « Nur der Tyrann hat sein eigenes Gesicht. Königsbilder im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland », dans Martin Büchsel, Peter Schmidt éd., *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mayence, 2003, p. 123-140.

10. Voir Clair R. Sherman, *The Portraits of Charles V of France (1338-1380)*, New York, 1969 ; Wolfgang Brückle, *Civitas terrena: Staatspräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst, 1270-1380*, Munich, 2005.

Martin Büchsel, Goethe-Universität Frankfurt am Main
buechsel@kunst.uni-frankfurt.de

Mots-clés

portrait, sémiotique, sceau, France, mimesis